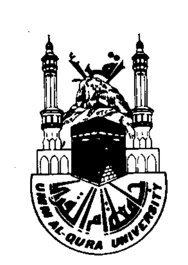
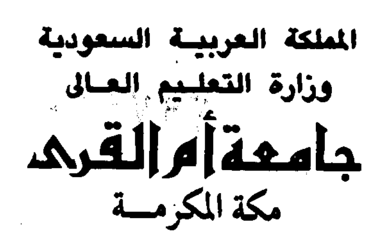




المملكة العربيـة السعودية
وزارة التعلـيم العـالى
جامعة أم القرى
مكة المكرمـــة





٩٠٠٠٠٢٧

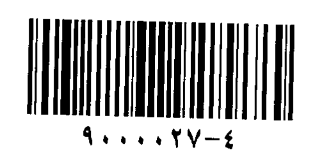


بحوث
المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين

المنعقد في مكة المكرمة في المدة
٥ - ٧ شعبـان ١٤١٩هـ

الجزء الثالث

١٤٢٠هـ / ٢٠٠٠م



رحلة المعنى من بطن الشّاعــر إلى بطن القارئ

بقلم

الأستاذ الدكتور / عبدالله محمّد الغذّامي

رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارىء

عبدالله محمد الغذامي*

١ - ١ في الأصل لم يكن القارىء

قال الفرزدق : «كان الشعر جملا بازلا عظيماً فنحر فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه ، وعمرو بن كلثوم سنامه ، وزهير كاهله ، والأعشى والنّابغة فخذيه ، وطرفة ولبيد كركرته ، ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناهما بيننا»(١) .

لقد جاءت القصة في مساق السخرية من شاعر صغير مبتدىء كان قد عرض شعره علي الفرزدق فراح الفرزدق يسخر منه ومن شعره ، ويقول له هذا القول عن (الجمل البازل) الذي تقاسمه الرجال الفحول (الأوائل) ولم يبق منه شيء .

هذا قول ظاهره السخرية ، ولكنه ينطوي على تصور عقلي له جذوره وله ممارساته العريضة قديماً وحديثاً .

وهو تصور يستند على ركيزتين : الأولى هي تلك الّتي ترى أن الأول أسبق وأقدر وأعظم ، وبالتالي فإن الأول ما ترك للآخر شيئاً . ولذا فإنه نحر الجمل أولا ، ثم أخذ أجود ما فيه ، وترك لنا الفضلة الحقيرة نتقاسمها.

والضمير في (لنا) لا يخص الفرزدق وجيله ، ولكنه ضمير مفتوح لنا كلنا الذين نقتات على بقايا الجمل المذبوح في الزمن الأول القديم .

(*) أستاذ النقد والنظرية ـ كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود .

إننا نعيش على الفضلات من جهة ، وليس لدينا جمل حي آخر ننحره ونأكل من رأسه وكاهله ، من جهة ثانية . والأولون لم يتركوا لنا شيئاً ، وبالتالي فنحن لن نترك شيئاً لمن هم بعدنا .

أما الركيزة الثانية فهي ناتجة عن الأولى ومتولدة عنها ، وبما أن الأول يأخذ الأفضل ولا يترك للاحق شيئاً سوى الفضلة فإن الأول ـ دائماً ـ يحتقر الآخر ويسخر منه ويتعالى عليه . وحكاية الفرزدق هذا ليست سوى عينة على مواقف كثيرة متكررة يتجلى فيها دائماً تعالى الكبير على الصغير وتعالى الشاعر على الشاعر منذ أيام خيمة النابغة التي كانت تجسيدا لصورة الواحد الأفضل الذي لا سواه ، وهي صورة تتكرر في كل مرة يحتك فيها شاعر مع شاعر آخر ليكون أحدهما هو الأفضل إطلاقاً وبالقطع ، حتى إن الفرزدق كان يسرق أشعار الصغار المبتدئين لأنه أحق بها منهم ويأخذها بقوة لسانه وبحد السيف أيضاً[٢] .

هذا صراع الأقوياء سادتنا أمراء الكلام ، كما وصفهم الخليل بن أحمد[٣] .

أما رعايا الكلام الذين هم القراء ، فهم آخر الآخرين الذين ليس لهم من (الجمل) ولا حتى فرثه ولا دمه . ولقد ذكر الفرزدق أن الجزار طلب الفرث والدم (فقلنا هو لك) .

هؤلاء هم أمراء الكلام أكلوا الجمل بما حمل وبخلوا علينا حتى بحق البصر في الشعر.وهذا كعب بن زهير يقول لنا نحن القراء رعايا الكلام : أنا أبصر بشعري منكم[٤] وبذلك يسد علينا كل الطرق إلى الجمل المنحور .

هذه حالة تسلط نخبوي تبدأ بتميز فئة من البشر على من سواهم ثم تتمايز هذه الفئة من داخلها لتنتهي الغلبة لواحد يرى نفسه الطائر الأوحد « أنا الصائح المحكي والآخر الصدى »[٥] . هذا أمير الأمراء وشاهنشاه الجمل .

وكما هو الشأن مع كل حالة تسلط فإن السلطة تفرز من داخلها معارضة تتحداها وتحاول نقضها . ولذا رأينا محاولات الباقلاني التمردية ضد أمير الشعراء الأول ومحاولات العقاد ضد أمير الشعراء الثاني . فقوض الباقلاني أشعار امرىء القيس وهزأ منها ، أي من رأس الجمل[٦]. وكذا فعل العقاد مع أحمد شوقي[٧] ولم يغادر الاثنان عضوا من أعضاء الجمل البازل . إلا بعد أن هشماه وكسراه وقطعاه إربا .

١ - ٢ قال الجاحظ ذات مرة : إذا سمعت الرجل يقول ما ترك الأول للآخر شيئاً فاعلم أنه لن يفلح[٨] . ويتجاوب مع هذا ويتساوق معه قول أبي تمام[٩] .

يقول من تقرع أسماعه كم ترك الأول للآخر

وهاتان إشارتان إلى نسق ذهني مفتوح ومتفتح يرى أن العقل البشري طاقة حية متنامية وأن الجمل البازل ليس فردا فريدا ولكنه جمال بزل متعددة .

وإن كان النسق المتسلط يرى أن الشعر جمل فحل مذكر ولذا فهو غير ولود ، وإذا جرى نحره على أيدي الأوائل فهذه هي النهاية والغاية . ابتدأ الشعر بذي القروح وانتهى الشعر بذي القروح ولم يبق سوى الفرث والدم اللذين أكلهما الجزار .

إن كان هذا هو منطق النسق المتسلط فإن النسق المفتوح يرى أن الشعر ناقة ولود وليست جملا بازلا - والبازل الاكتمال والتمام ، ومن ثم

الإغلاق والانتهاء[١٠] بينما الناقة معطاء ولود وكل عطاء هو إنتاج ومفتاح إنتاج . ولذا فهو باب للفلاح ـ كما ينص الجاحظ ـ وهو باب لعلو الصوت ومداخلته لآذان القارئ المستقبل ـ كما يرى أبو تمام ـ .

ولكن النسق المفتوح يظل نسقا محاصرا ومحاطا بحدود تضربها الثقافة السائدة من حوله . والسيادة ولا شك هي للنسق المتسلط الذي يتجلى في معظم الأفعال الثقافية والإبداعية والاجتماعية ، ولذا فهو الأقوى والأمكن . ومنه جاءت الحرب ضد أبي تمام وضد إبداعه المتمرد على (الجمل البازل) ، ولذا قال صوت النسق المتسلط عن شعر أبي تمام : إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل .

وكلمة باطل هنا كلمة سلطوية قمعية يصدر عنها حكم قسري على شعر أبي تمام بوصفه باطلا يجب إخضاعه وتجب إعادته إلى بيت الطاعة لأن المنطق يلزمنا باعتبار شعر العرب حقا وليس باطلا . ومن غير المعقول أن يكون شعر العرب باطلا ، وإذا جرى الخيار بين باطلين فالحق سينعكس ضد الضعيف الصغير الطارئ ، ومن ذا يجرؤ على مقارعة (الجمل البازل) .

ومن فعل هذا وتجرأ فإنه سيموت في شبابه كالسيف في غمده يأكل بعضه بعضا[١١] . لقد أكل أبو تمام بعضه بعضا لأنه لم يجد من لحم الجمل البازل ما يمكنه أن يتغذى به فأكل من لحمه هو ومات قبل أوانه .

ولكنه قبل أن يموت استطاع أن يقدم لنا مثالا راقيا على مناهضة النسق المتسلط ، وتجلى هذا في تبنيه للبحتري المختلف عنه إبداعيّاً وفنيا ، وفي تعامله الإيجابي مع أشعار العرب المختلفة عن أشعاره ، وذلك في مختاراته الراقية في حماسته . وهذان موقفان مبدئيان مع المخالف

والمغاير ولم يضق صدر أبي تمام بالآخر ولا بالصغير اللاحق لأن أبا تمام ينتمي إلى النسق الثقافي غير المتسلط الذي يؤمن بالاختلاف والانفتاح والتعدد وإمكانية التطور (وكم ترك الأول للآخر) والثقافة عنده كتاب مفتوح وليست بازلا منحورا .

١ - ٣ هذان نسقان واضحان يغلب أحدهما لأنه متسلط ، أما الثاني ، فإنه يكافح من أجل إسماع صوته والحفاظ على هذا الصوت لكي لا يموت في شبابه ويأكل بعضه بعضا ولكي يحصل على قطعة من لحمة البازل الأول .

وطغيان أحد النسقين لا يلغي الثاني من الوجود وإن حاصره وقمعه ، ولذا نجد علامات على وجود مزدوج للنسقين معا لدى الفحول آكلي البازل . وهذا المتنبي صاحب الصوت الأوحد -حسب مواصفات النسق المتسلط- يقف بحياء نادر أمام ابن جني بوصف ابن جني قارئا حرا لم يذق لحم البازل ولم يطعمه قط . يقف المتنبي أمامه ويسر له بسر خطير داري المتنبي عنه عيون النسق البازل . قال المتنبي سره ولم يشأ إعلانه ولكن ابن جني روى لنا السر وقال :

قال لي المتنبي يوما : أتظن أن عنايتي بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه ..؟ ليس الأمر كذلك ، لو كان لهم لكفاهم منه البيت .

قلت : فلمن هي ..؟

قال : هي لك ولأشباهك[١٢] .

هنا فيما يرويه ابن جني نرى وعيا ثقافيا مفتوحا على القارىء ودور الفعل القرائي في الصياغة الشعرية حتى لقد صار الغائب أهم من الحاضر

والبعيد أهم من القريب والمتذوق أهم من المانح ، وبالتالي فإن عطايا العقول أهم من عطايا الأمراء . وكأنما القراء قد صاروا هنا هم أمراء الشعر والكلام والمانحين للهبات العظام ، ولم يعد الشاعر يحتكر معانيه ويخبئها في بطنه ، ولم يعد أبصر بشعره من قارئيه .

هذا فتح جليل ولكنه سر غير معلن لأن المتنبي لم يكن ليرضى بالقراء بديلاً عن (البازل) وأرادأن يشبع من الجمل ويشبع من رعايا الكلام في الوقت ذاته .

ومن قبله كان لأبي نواس حكاية وردت هكذا :

« مر أبو نواس بأستاذ يشرح لطلبته مطلع قصيدته الشهيرة : ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر ـ وقال الأستاذ إن الشاعر أبصر الخمر فانتشت حاسة التبصر ، وشمَّها فانتشت حاسّة الشم ، وتذوقها فانتشت حاسة الذوق ، ولمسها فانتشت حاسة اللمس ، وبهذا بقيت حاسة السمع محرومة من النشوة ، فقال الشاعر : وقل لي هي الخمر . وبهذا القول انضمت حاسة السمع إلى بقية الحواس المنتشية . وتقول الرواية إن أبا نواس ـ منتشيا بهذا التفسير ـ دخل على ناقدنا فقبّل يده ورأسه وقال له : بأبى أنت وأمي ! فهمت من شعري ما لم أفهم »(١٣) .

هذا احتفال وانتشاء بثقافة القارىء واعتراف بهذه الثقافة لا يفسده إلا أن الشاعر نفسه هو من اعترض على يونس وأبي عبيدة وأنكر عليهما البصيرة في الشعر واحتكر معرفة الشعر على الشاعر وحده(١٤) .

وهذا مثال على تضارب النسقين داخل الذات المثقفة ، ثم إنه علامة على غلبة النسق المتسلط ، لا سيما وأن حالات الانفتاح هذه مشوبة بشائبة الأنانية . فالمتنبي يحتفي بقارئه ابن جني لأنه أخلص في خدمة الذات

الشاعرة ، مثلما أن احتفاء أبي نواس كان عملا نرجسيا أمام هذا الأستاذ الخدوم بوصفه أحد الرعايا المخلصين لأميره الشاعر .

وفي المثالين معا يظل القارىء فردا ـ وليس نموذجا ـ وهو فرد محدد بشخص معين وحادثة معينة مما يغلق النسق ويجعله صورة أخرى لطغيان الذات بنسقها المتسلط .

والشاعر أمير بينما القارىء خادم مخلص ، ولو اختلف أحد القارئين هنا ابن جني أو الأستاذ ، وقالا بنقيض رأي لاشاعر لجاءنا من يقول (وعداوة الشعراء بئس المقتني) ولجلدهما الشاعران جلد غرائب الإبل تأديبا لهما على تمردهما على السادة الشعراء الأمراء .

١ - ٤ ليس ذلك مجرد ملمح فني أو مجرد خاصية شعرية عن ذات شاعرة متضخمة . إن الأمر أخطر من ذلك وأبلغ . فالشعر « ديوان العرب به حفظت الأنساب وعرفت المآثر »[١٥] وهو « علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه »[١٦] . وإذا كان ديوان المآثر وديوان العلم مشوبا بشائبة (النسق المتسلط) وتتجسد فيه صفات الأنا المطلقة وغلبة الصوت الأول ومبدأ اقتسام الحظوظ مبكرا فهذا تأسيس ذهني له مخاطره الثقافية والإبداعية .

واستعارة (الجمل البازل) كما ساقها الفرزدق تحمل معها دلالات الفحولة والقطعية . فهذا الجمل قد جرى نحره وتقاسمه ولم يبق منه شيء لآت يأتي ، فما ترك الأول للآخر شيئا ، ومن هنا فإن (الآخر) محروم من الإبداع ولن يجد جملا بازلا لينحره ويأكل من أعضائه الجليلة .

وهي استعارة مادية تحول فيها المعنوي الخالد إلى مادي مستهلك . وجاء تبعا لذلك تحويل الشعر وتسخيره لأغراض مادية وصار التكسب

بالشعر من أجل ابتلاع لحم الجمل البازل . ولا ريب أن الديوان الذي هو علمنا وكتاب مآثرنا كان علامة تنوير وتربية إلى أن جاء النابغة والأعشى ففتحا باب المديح . ومن هذا الباب انفتحت ثغرة سحيقة وهوة عميقة في ديوان العرب ، وما فيه من مآثر ، فتشوهت كثير من صفحات المآثر وانكسر شرف الكلمة وكرامة البلاغة وعلا صوت الفردية والأنانية وعبودية الذات المتسلطة والكسب المادي الصريح . وجاءت من هذا الباب رياح لا تنوير فيها ولا تربية ، ومنها تعززت فكرة الفرد الأوحد والصوت المطلق والنسق المتسلط ، حتى صار الشعراء أمراء وعداوتهم بئس المقتنى ، وذلك أقسى أنواع التسلط وأسوأ النماذج الذهنية .

ولذا يأتي صوت أبي تمام ضاربا في الصميم حيث يقول(١٧) :

ولو لا خلال سنها الشعر ما درى

بناة الندى من أين تؤتي المكارم

وكأنه بذلك يسخر من الباطل الشعري المزيف وينعى شرف الكلمة .

ولا شك أن أبا تمام كان صوتا منفتحا - مع مافي شعره من مديح يشوبه- وهو صوت لا يمثل الغالبية والسائد ، ولذا حاربوه ووصفوه بالباطل .

وهناك أصوات أخرى من غير الشعراء ، منها ما رأيناه للجاحظ أعلاه ، ومنها قوله « إن كل ما جعل الشيء جميلا فهو أجمل منه »(١٨) .

ولا شك أن الجاحظ هنا يشير بطرف خفي إلى مفهوم القارىء النموذجي ، وهو الكائن المسحوق ، ولكنه هو القوة التي تملك تحريك النص والكشف عن جمالياته ، وبما أنه كذلك فإن ما يجعل الشيء جميلا فهو أجمل منه . وعلى هذا يكون القارىء مهماً أهمية توازي أو تفوق أهمية الشاعر نفسه.

وهذه إرادة ذاتية للقارىء ومهارة ثقافية عنده تنبع منه وتبتدىء به لا بالشاعر ولا من الشاعر . والدليل على ذلك أن القارىء يستطيع حرمان النص من هذه المنحة الكريمة ، كما فعل الباقلاني وكما فعل العقاد حيث حجبا جمالهما عن امرىء القيس والبحتري وعن أحمد شوقي فجاءت الأشعار خالية من الجمال ومحرومة منه بسبب الفعل القرائي الحاجب .

إن الفعل إذا ما أسند إلى القارىء ورضي الشاعر الراعي برأي الرعية القراء فهذا فتح إبداعي لا يأتي منه سوى الخير والجمال ، ولذا قال يونس ، اللغوي والقارىء المتفتح ، واصفا الشعر بهذه الكلمات : « الشعر كالسراء والشجاعة والجمال ، لا ينتهي منه إلى غاية »(١٩) .

وهذا كلام ينقض دعوى الفرزدق وسلطويته ، فالشعر غير منته وليس جملا بازلا ، ولكنه قيم معنوية وذوقية راقية وغير منتهية ، إنه سراء وشجاعة وجمال .

هو جمال ـ بفتح الجيم ـ وليس جمالا ـ بكسرها ـ وما بين الفتح والكسر نقف نحن على ثقافتين وعلى عقليتين ، تختلف إحداهما عن الأخرى . فالكسر يحول الجميل إلى جمل منحور ويكسر القيمة الإبداعية ويغلقها على نخبة مختارة تحتكر القول والفعل وتحرم كل ما عداها في تسلط غاشم متعمد . بينما الفتح يفتح الجمال ويحرر الكلمة من كسرها ويتركها مفتوحة وطليقة لا تنتهي إلى غاية .

يطلق يونس تشبيهاته في مواجهة استعارة الفرزدق ويقدم السراء والشجاعة والجمال في مقابل الجمل البازل . يطرح قيما معنويّة في مقابل قيمة مادية .

ولذا ينتهي نموذج النسق المتسلط ليتأسس على أساس مادي دموي (جمل بازل منحور ومقتسم) ، وبالتالي فهو منته ومنحاز ومغلق ، ويقابله النسق المفتوح المتأسس على تصورات معنوية ، ومن ثم فهو نسق غير منته وغير منحاز .

ولذا نرى فئة النسق المتسلط بوصفه نسقا منحازا تقمع رموز النسق المفتوح ، وجرى ليونس نفسه أن تعرض لقمع أبي نواس الذي سلب من يونس حقه في تذوق الشعر والتحدث فيه[٢٠] . ولكن هذا لم يدفع بيونس إلى انحياز مشابه وظل يزن الشعر بميزان الجمال ـ بفتح الجيم ـ وليس الجمال بكسرها . وحافظ على توازنه الذهني وتحرره الفكري .

ومثله عبدالله بن المقفع ، هذا الأديب الناثر ـ غير الشاعر ـ الذي أخذ نفسه باتجاه مضاد للنسق المتسلط وأباح لنفسه أن ترى الجمال وتتذوقه من غير انحياز . وقال كلمته الجميلة : « اللؤلؤة الفائقة لا تهان لهوان غائصها »[٢١] .

وهذا مبدأ عادل في تقدير الجمال وتذوقه وكأنما يشير إلى مقولة (موت المؤلف) من وقت مبكر .

ونجد مقولة لابن حزم تدفع بهذا الاتجاه في قوله[٢٢] :

إذا ما وجدنا الشيء علة نفسه
فذاك وجود ليس يفنى على الأبد

ولا شك أن هذا معنى يلامس مفهوم تركيز الرسالة على نفسها الذي هو معنى الشاعرية (poetics) كما جاء لدى ياكوبسون[٢٣] .

وهو إدراك لجمالية الجميل من جهة ، ولا نهائيته من جهة ثانية . وإذا ما كان الجميل جميلا وغير نهائي فهذا يفتح الباب للقارىء الذي سيكون أجمل من الجميل لأنه هو من سيجعل هذا الجميل جميلا بإعلانه عنه وكشفه لجماله .

وهنا نلاحظ الجاحظ وابن المقفع ويونس وهم كتاب وقراء متميزون ، وكونهم كتابا وقراء هو ما جعلهم يدفعون باتجاه النسق المفتوح لأنهم من رعايا الكلام وليسوا شعراء من أمراء الكلام من ذوي النسق المتسلط .

- ٢ -

٢ - ١ إن كنا نقول بوجود (النسق المتسلط) وطغيان هذا النسق على ما عداه عبر تجسده في النص الإبداعي واتخاذ الشعر وسيلة وواسطة لترسيخ هذه الذهنية ، فإن هذا لا يعني -بحال- استسلام الثقافة وخنوعها لهذه السلطوية . ولقد رأينا نماذج لشعراء ولقراء متميزين ممن ناهضوا سلطوية النسق وطرحوا آراء متحررة ومتفتحة ولمصلحة القارىء . والقارىء هنا مفهوم يشير إلى ما هو شعبي وجماهيري وغير نخبوي ورسمي ، إلى ما هو خارج السلطة والنسق المهيمن .

وبإزاء النماذج الفردية هناك نماذج كلية جماعية لم تخضع لشروط النسق المتسلط وتمردت عليه .

ولكي أوضح مرادي فسألجأ إلى حكاية مشهورة وقريبة تبين لنا فعل الثقافة ضد النسق وضد القيود وهي حول المثل الشعبي الذي يقول «اللي يختشوا ماتوا» .

وهو مثل يتردد اليوم على ألسنة الناس قاصدين منه أن أهل الحياء والمروءة ماتوا . ولكن العودة إلى أصل الحكاية تعطينا دلالة مختلفة .

والحكاية تقول إن حريقا شب في بيت للطالبات في القاهرة ، وكان البنات يرقدن على سررهن وسط الليل والستر وليس عليهنّ سوى ملابس النوم ، ولما أحسسن بالحريق هب بعضهن هاربات إلى الشارع في ملابس غير ساترة ، بينما تردد أخريات ومنعهن الحياء من الخروج من غير ستر واق فتداركتهن النار واحترقن .

وصار الناس يحكون عن الحادثة ويقولون إن «اللي اختشوا ماتو» وهن البنات اللواتي منعهن حياؤهن من الهرب فمتن محترقات(٢٤) .

إن الحكاية لا تحمل أية دلالة بلاغية ولا يتولد عنها مثل يمكنه أن يسير ، ولكن الثقافة تقتحم وحدة النص وتقتطع الجملة وتطلقها حرة بدلالة حرة تجعلها مثلا سائرا بدلا من كونها جملة مقيدة .

إن حكاية المثل تشبه استعارة (الجمل البازل المنحور) ، أما إطلاق الجملة وتحريرها فهي مثال على صورة الجمال الذي لا ينتهي إلى غاية .

لقد كانت الجملة غاية الحكاية فصارت بعد تحريرها نصا حيا شاردا ، شرد من أسره الواقعي إلى طلاقه بلاغية دلالية .

كان هناك حاجة ثقافية لقول سائر يعبر عن إحساس الناس ومشاعرهم فجاءت الثقافة لتستجيب لهذا الطلب .

إن الثقافة هنا كائن واع وذات حية فاعلة تختار وتتصرف . ولتصرفاتها أمثلة كثيرة جدا . منها معظم الحكم والمأثورات والأقوال السائرة والأمثال حيث يجرى دائما تحرير النص من قيوده الواقعية وإطلاقه ، ولذا صاروا يقولون عنه السائر والشاردة وأطلقه مثلا . ودلالات السير والشرود والإطلاق تشير إلى عملية التحرير والفتح ، مما هي أفعال تصدر عن الذات القارئة وعن الذات المستهلكة للنص وليس عن مؤلف الحكاية وفاعها .

هذا من أفعال رعايا الكلام وليس من أفعال أمراء الكلام .

ومن ذلك ما نراه دوما من تحرير أبيات شعرية من قيودها النصوصية وإطلاقها لتدل على خلاف ما تدل عليه داخل بيئتها الأولى منها البيت « وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت ... إلخ »[٢٥] وبيت «ما أرانا نقول إلا معارا ...إلخ »[٢٦] .

والثقافة ترى ما لا يراه الشاعر وهنا تتضارب رؤيتان إحداهما للسيد أمير الكلام والثانية ثقافية جماهيرية ، وسارت الأمور على وجهين أحدهما سلطوي متحكم ومتعال ومنحاز يستجيب لشروط الذات ويحتكم إلى الفردية ، والثاني حر ومفتوح يحس بالحاجة الجماعية ويتفاعل معها .

ولكل واحد منهما ممثلوه ولذا نسمع أقوالا هي بمثابة الاتهامات التعسفية ضد أي فعل قرائي متفتح . فنرى من يصف القراءات الحرة بأنها «تقويل للنص ما لم يقله» وأنها «تلوي عنق النصوص» .

وهذه اتهامات تنطوي على خنوع لشروط النسق المتسلط ، لأنها تتأسس على اعتقاد أن النص له قول راسخ ومحدد وأنه ذو معنى واحد ، وأن للنص عنقا غير قابل للّيّ- أي أنه عنق جمل بازل منحور .

وهذا افتراض واهم ، إذ لاقيمة لقراءة تقول لنا ما قد قاله النص.إن النص إذا كان قد قال قوله فهذا يحسم ويجبّ كل قول بعد ذلك. وبئست هذه القراءة التي تقول لنا قولا قد قيل فعلا وترسخ في النص نفسه . ولو فعلنا ذلك فهذه ثرثرة وترهل يغنينا عنها النص .

أما (ليّ) عنق النص فإن أي نص لا يلتوي عنقه سيكون نصا متخشبا يابسا يسير على خط واحد متحجر لا يقوى على الالتفات يمينا أو شمالا .

ونحن نعرف أن من أجل بلاغيّات القول هو (الالتفات) وهو قدرة الكلام على تحويل مساراته وإدارة عنقه واستدارة رقبته وتقبلها لهذا كله .

٢ - ٢ للثقافة حسها وشروطها ومراميها وأغراضها وهي ـ بالضرورة ـ شروط جماعيّة كلية حرة . على عكس مرامي الشاعر التي هي فردية ومقيدة ولذا جاءنا مفهوم « المعنى في بطن الشاعر » ليكون عنوانا وشعارا على « النسق المتسلط » وما وراءه من ذهنية فردية ، منذ أن أكل الشاعر الجمل البازل وصار اللحم كله في بطنه .

وما دام الشعر جملا بازلا أكله بعد نحره فلا بد أن يكون المعنى في بطن الشاعر .

ولكن حركة الثقافة بوصفها صوت الجماعة لم تترك الشاعر مع الجمل بما حمل ، لقد أدخلت يدها في فم الجزور وحركت لسان الجمل المنحور لكي يقول ما لم يقله الشاعر ولكي ينطق بمراد الناس وبحسهم .

وجرت النقلة النوعية للمعنى

من بطن الشاعر

إلى بطن النص

ثم إلى بطن القارىء

وهذا مرتبط عضويا بمفهوم نقدي متوهم حول «نية المؤلف»(٢٧)ونية المؤلف وبطن الشاعر مفهومان يكمل أحدهما الآخر . فالنية هي المعنى المبيت الكامن وراء الفعل ، ولن يكون للنية في العمل الأدبي من اعتبار إذا لم تنتقل من المؤلف إلى النص ، فإذا انتقلت فعلا إلى النص فهي ـ إذن ـ نية النص وليست نية المؤلف . وسوف تكون نية للقارىء الذي يداخل المقروء ويتفاعل معه .

وهنا نرى رحلة نوعية مماثلة هي :

نية المؤلف

نية النص

نية القارىء

وهذا هو ما يحقق نصوصية النص ومقروئيته . ولو وقفنا على الخطوة الأولى وحجرنا النص فيها فهذا معناه إغلاق النسق وتغليب صوت الفرد الأوحد وإلغاء صوت الثقافة والزمن والأمة .

يحتاج النص دائماً إلى أن ينتقل وإذا انتقل تحرر وإذا تحرر انطلق وصار إبداعا ، ولا شك أن هناك بطنا أول بدائياً مثل رحم الأم ولكن الجنين يخرج من ذلك البطن إلى بطن أرحب وأوسع وأدوم . وبطن الشاعر ضيق ووقتي وكذا بطن المناسبة وهو ضيق ومحدود ووقتي .

ولا بد للنص أن يتخلص من البطن الأول . وهذا ما أدركه أبو تمام بحذاقة ماهرة حيث نقرأ قوله(٢٨) :

ولقد أراك فهل أراك بغبطة

والعيش غض والزمان غلام

أعوام وصل كادينسي طولها

ذكر النوى فكأنها أيام

ثم انبرت أيام هجر أردفت

نحوي أسى فكأنها أعوام

ثم انقضت تلك السنون وأهلها

فكأنها وكأنهم أحلام

ثلاث مراحل يمر بها النص : الأولى « أعوام الوصل » وهي حالة واقعية مباشرة حيث الوصل والهناء الفعلي بين المحبين . والثانية « أيام الهجر » إذ تنفصل عن الواقع إلى إزاحة الحدث بواسطة البين والهجر وفصل الذات عن الآخر وعن الحدث ، ثم تعقبها المرحلة الثالثة مرحلة الأحلام « فكأنها وكأنهم أحلام » وهي تحويل الحدث إلى حلم يتجاوز الواقع الأول مرورا بالهجر وهو عملية الفصل . وما الأول إلا رحم الحدث وبطن الشاعر . أما الثاني فهو رحم النص وبطن اللغة ، بينما الثالث هو بطن القارىء .

هنا يتحول المعنى ليصل إلى منطلقه الأبدي عبر الحلم وعبر القارىء وتتحول النية من مختبئها في بطن الشاعر إلى النص ثم إلى القارىء .

ولم يك ذلك ممكنا لو لم يتحول الواقع إلى انفصال ثم إلى حلم ليصنع لنا نصا يحمل وعيا إبداعيا منفتحا .

هذا اللاواقع هو ما أحس به صلاح عبدالصبور في قوله[٢٩] :

هناك شيء في نفوسنا حزين

قد يختفي ولا يبين

لكنه مكنون

شيء غريب غامض حنون

هذا الغريب الغامض الحنون المختفي غير البين هو المعنى حين يصبح في بطن القارىء .

في حالات الفصل والانفصال يجري تحرير المعنى وإطلاقه ، ولا يتسنى الإبداع إلا بعد الفصل ولقد قال رسول حمز اتوف مرة إن القرويين « لا يتكلمون عن الحصان حين يمتطونه ، بل حين ينزلون عنه »[٣٠] .

إن المعنى قيمة حرة ، وبما أنه كذلك فإنه يعرف طرقه الخاصة ومسالكه الدقيقة التي تجعله يسير ويشرد بما أنّه قول سائر وكلمة شرود أعني مثلا سائرا ومثلا شرودا لا يقوى بطن الشاعر على حبسه ومنعه . وبطن القارىء أولى به ولا شك .

الهوامش

١ ـ أبوزيد القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ٢٤ –المطبعة الأميرية الكبرى ، بولاق ١٣٠٨هـ (تصوير دار المسيرة ، بيروت ١٩٧٨) .

٢ ـ عن حكايات الفرزدق وسرقاته من زملائه الشعراء : انظر الأصفهاني/ الأغاني ، مجلد ٣ جـ ٨ ص ١٨٨ ومجلد ٤ جـ ١٢ص ١١٥ ، دار الفكر ، القاهرة د . ت .

٣ ـ أوردها القرطاجني/منهاج البلغاء ١٤٣ منسوبة إلى الخليل بن أحمد (تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦).

٤ ـ الأبشيهي : المستطرف ١/١٥٠تحقيق عبدالله أنيس الطباع ، دار القلم ، بيروت ١٩٨١ .

٥ ـ البيت لأبي الطيب المتنبي ، انظر ديوانه ٢/١٥ شرح عبدالرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر د.ت.

٦ ـ انظر نقد الباقلاني لامرىء القيس والبحتري في كتابه إعجاز القرآن ١٥٨ ٢١٩ (تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ١٩٧٧ .

٧ ـ قام كتاب الديوان العقاد والمزني على مبدأ النقد التهديمي وركز العقاد على شوقي ، انظر الديوان ٥ ـ ٥٢ ، دار الشعب ، القاهرة د.ت.

٨ ـ هذه عبارة مازلت أحفظها عن الجاحظ ولكنني حينما رغبت في توثيقها أعجزني العثور عليها ولم أتمكن من تحديد موقعها في أي من كتب الجاحظ وأرجو ألا تكون ذاكرتي قد خانتني هنا . ولكني على يقين من ورود الكلمة في أحد الكلمة في أحد كتب الجاحظ .

٩ ـ أبو تمام : ديوانه ٢/١٦١ بشرح التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، مصر ١٩٦٩ .

١٠ ـ من معاني (البازل) طلوع الناب واكتمال الرجل وبلوغه الحنكة والحكمة ، انظر القاموس المحيط ، والمعجم الوسيط ، مادة (بزل) .

١١ ـ هذاوصف الكندي لأبي تمام حينما ألقى قصيدته في مدح أحمد بن المعتصم وأضاف إليها بيتين ارتجلهما جوابا على نقد الكندي له . عن القصيدة انظر ديوان أبي تمام ٢/٢٤٢ .

١٢ ـ وردت العبارة عند صلاح فضل في كتابه (شفرات النص) ص١٢٥ عين للدراسات ، القاهرة ١٩٩٥ ، ناقلا إياها من كتاب أبي العلاء المعري : شرح ديوان المتنبي –معجز أحمد –تحقيق عبدالمجيد دياب ١/٥٦ ، القاهرة ١٩٦٨(د.ن) .

١٣ ـ وردت القصة في مداخلة لغازي القصيبي : انظر عبدالله الغذامي ، الكتابة ضد الكتابة ٨٤ ، در الآداب بيروت ١٩٩٢ ، ولم يوثقها القصيبي هناك ، وفي مسعاي لتوثيقها عثرت على شيء قريب منها لدى ابن رشيق العمدة ٢/٩٣ ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، دار الجيل ، بيروت ١٩٧٢ .

١٤ ـ الباقلاني : إعجاز القرآن ١١٦ .

١٥ ـ ابن فارس : الصاحبي ٤٦٧ تحقيق السيد أحمد حنفي ، طبع عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٧٧ .

١٦ ـ هذه الكلمة لعمر بن الخطاب : انظر عنها ابن رشيق : العمدة ١/٢٧ .

١٧ ـ أبو تمام : ديوانه ٣/١٨٣ .

١٨ ـ الجاحظ : رسالة التربيع والتدوير ضمن رسائل الجاحظ ٣/٥٥ ، تحقيق عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، مصر ١٩٧٩ .

١٩ ـ ابن سلام الجحمي : طبقات فحول الشعراء ١/٦٦ ، تحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ١٩٧٤ .

٢٠ ـ الباقلاني : إعجاز القرآن ١١٦/١١٧ .

٢١ ـ ابن المقفع : الأدب الصغير ٣٥ ، دار صادر ، بيروت د.ت.

٢٢ ـ ابن حزم : طوق الحمامة ٢٢ ، ضبط الطاهر أحمد مكي ، دار المعارف ، مصر ١٩٧٥ .

٢٣ ـ عن ذلك ، انظر عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير ٥–٨ ، دار سعاد الصباح ، القاهرة/الكويت ١٩٩٢ .

٢٤ ـ سمعت الحكاية من الشيخ علي الطنطاوي في حديثه في التلفزيون السعودي (نور وهداية) .

٢٥ ـ تعرضت في حديث واف عن بيت دريد بن الصمة وعلاقته بجملته الشعرية ، انظر الخطيئة والتكفير ٩١–٩٢ .

٢٦ ـ للتفصيل عن قصيدة كعب بن زهير ، انظر عبدالله الغذامي : القصيدة والنص المضاد ٤٦–٤٨ المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/بيروت ١٩٩٤ .

٢٧ ـ يطرح هيرتش فكرة نية المؤلف ويربط بينها وبين تفسير النص تفسيرا صحيحا وترددت الفكرة في كتبه ودراساته ومنها كتابه (Validity in Interpretation) .

٢٨ ـ أبو تمام : ديوانه ٣/١٥١ .

٢٩ ـ صلاح عبدالصبور : ديوانه جـ ١ص ٢١١ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ .

٣٠ ـ رسول حمزاتوف : بلدي ١٦٤ ، ترجمة عبدالمعين ملوحي ويوسف حلاق ، دار الجماهير العربية ١٩٨٤ .